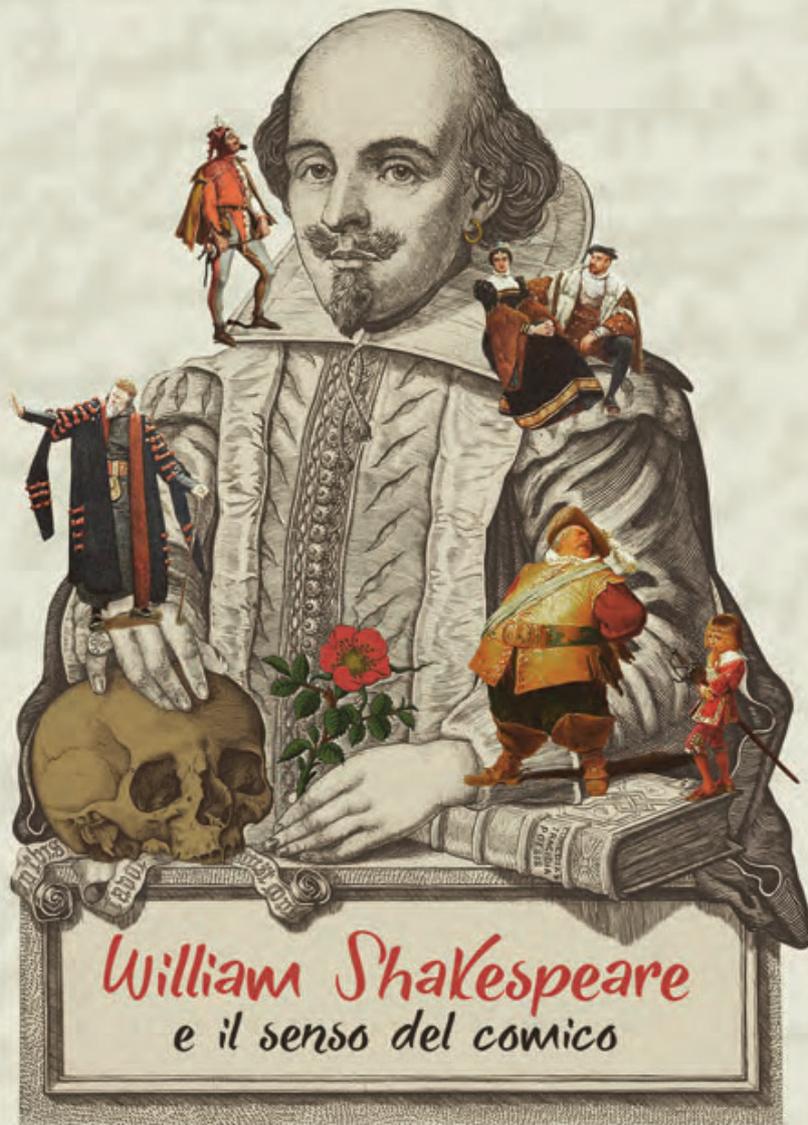




Università degli studi di Napoli
"L'Orientale"



a cura di
Simonetta de Filippis



UniorPress
Napoli 2019



Università degli studi di Napoli
“L’Orientale”

William Shakespeare e il senso del comico

a cura di

Simonetta de Filippis



UniorPress

NAPOLI 2019

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati e del Rettorato dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale"

Il volume è pubblicato con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International CC BY-NC-ND

ISBN: 978-88-6719-180-2

Impaginazione e photo editing:
Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo "Il Torcoliere"
Università degli studi di Napoli "L'Orientale"



UniorPress - Napoli 2019

Indice

Presentazione

Lecture del comico

SIMONETTA DE FILIPPIS 9

1. Il senso del comico

Shakespeare e il senso del comico.

La commedia come terreno di sperimentazione

SIMONETTA DE FILIPPIS 21

Il comico shakespeariano tra ambivalenza e mutevolezza

LAURA DI MICHELE 41

Il comico come controdiscorso del senso

LORENZO MANGO 65

2. I modi del comico

La commedia radicale The Merchant of Venice:

la libbra di carne, l'anello di Leah e l'ideologia mercantile

ANNA MARIA CIMITILE 91

Tra farsa e commedia.

L'antropologia patriarcale di The Taming of the Shrew

ROSSELLA CIOCCA 113

I 'luoghi' del desiderio e riconfigurazioni dello sguardo

in A Midsummer Night's Dream

GIUSEPPE DE RISO 129

Da Falstaff a Yorick.

Il corpo e il fantasma della vis comica shakespeariana

C. MARIA LAUDANDO 145

3. I linguaggi del comico

<i>(S)cortesia e retorica dell'inversione in As You Like It: una proposta di analisi pragmatica dei discorsi di Touchstone</i> BIANCA DEL VILLANO	163
<i>Oscillazioni del comico in Twelfth Night</i> ANGELA LEONARDI.....	181
<i>Il Co-mix shakespeariano: codici, generi e linguaggi tra parole e immagini</i> AURELIANA NATALE	205
<i>Cymbeline: un romance storico</i> ANTONELLA PIAZZA	223

4. Mettere in scena il comico

<i>La ricetta del comico: La dodicesima notte nella rivisitazione di Laura Angiulli</i> ROBERTO D'AVASCIO	253
<i>Il viaggio di Falstaff: transcodificazione di un personaggio</i> ANNAMARIA SAPIENZA.....	271
<i>Mettere in scena il mondo onirico. Il Sogno di una notte di mezza estate nelle produzioni del Teatro dell'Elfo</i> PAOLO SOMMAIOLO.....	291
I partecipanti.....	315

William Shakespeare e il senso del comico. La commedia come terreno di sperimentazione

Simonetta de Filippis

Abstract: La difficoltà di definire il genere commedia deriva dalla sua complessità come specchio della vita in tutte le sue sfaccettature e ambiguità. La commedia, peraltro, sembra prestarsi più degli altri generi alle tante possibilità della sperimentazione teatrale shakespeariana, nella ricerca inesauribile di nuovi linguaggi e di nuove modalità che si realizzano attraverso l'adozione di forme diverse nella strutturazione del discorso teatrale, nelle tante soluzioni di apertura e di chiusura delle commedie, nella funzione determinante dei luoghi, nei personaggi dall'evoluzione mai scontata e fissa (in contrasto con i modelli classici della commedia latina e italiana), nel riflettere il disagio profondo dell'uomo del tempo attraverso la rappresentazione del problema dell'identità, delle difficoltà dei rapporti interpersonali e di temi politici e sociali di grande impatto (giustizia, razza, religione, colonialismo). Insomma, il comico in Shakespeare, con le sue note a volte tragicamente amare e ambigue così strettamente intrecciate alla leggerezza e al sorriso propri del genere commedia, si pone come strumento di riflessione critica nei contenuti e grande momento di sperimentazione nella forma.

Parole chiave: commedia, sperimentazione, identità, ambiguità, metateatralità

Etimologicamente il termine comico deriva dal greco *kômos*, che in epoca classica indicava un genere di festino chiassoso e sregolato con il quale si festeggiava il dio del vino. Fin dalle origini, il comico è stato quindi identificato con un elemento di trasgressività, e come tale è stato normalmente descritto, tanto dalle poetiche classiche quanto dalle teorie moderne, che lo hanno associato per lo più alla modalità del deforme e/o a quella dell'incongruo. [...] Più che un canone di genere, il comico esprime un atteggiamento complessivo

del pensiero, una disponibilità a una forma di conoscenza critica e non sclerotizzata: di qui la sua fortuna storica e la varietà delle sue manifestazioni teatrali, letterarie, iconiche [...].¹

Il termine ‘comico’ nell’uso viene solitamente associato a ‘commedia’, “una sistematizzazione verbalizzata, un ordinamento, una regolarizzazione, del *kômos* [...]”, che poi trova nel tempo una sua formalizzazione come genere drammatico opposto alla tragedia:

Dal sec. 16° in poi, rappresentazione scenica, generalmente in versi, la cui vicenda, tratta dalla vita comune, si risolve lietamente attraverso un susseguirsi di casi divertenti; l’interesse per l’intreccio è prevalente e il diletto degli spettatori è cercato soprattutto con la successione di accidenti curiosi e la vivace pittura di “tipi” attraverso un dialogo brillante.²

Questa definizione della commedia, tuttavia, propone indicazioni piuttosto generali e non riesce di certo a dirimere la questione dei generi drammaturgici all’interno della produzione shakespeariana e della loro distinzione che risulta particolarmente complessa non solo per la diffusa commistione di elementi tragici e comici, ma perché spesso questi appaiono intrecciati in modo innovativo e sperimentale, quasi a voler creare nuove tipologie di generi teatrali. In ogni caso, al di là delle banalizzazioni e semplificazioni che si possono proporre soprattutto sulla base dei finali lieti o tristi che vanno così a caratterizzare il dramma come commedia o come tragedia, quest’ultimo genere sembra più facilmente identificabile e definibile in quanto, pur contenendo a volte elementi appartenenti a forme drammaturgiche diverse, la struttura del discorso tragico risulta sempre riconoscibile nel suo andamento declinante verso una conclusione di morte, di sangue, di cupezza e di tetraggine. Il genere commedia, con i suoi finali spesso estremamente ambigui e forzatamente lieti, si rivela invece molto più sfuggente e difficile da far rientrare in una formulazione

¹ Augusto Sainati, in *Enciclopedia del Cinema*, Treccani, 2003; la successiva, breve citazione nel testo è invece tratta da Augusto Sainati, *Il visto e il visibile: sul comico nel cinema*, Pisa: Edizioni ETS, 2000, 97.

² Voce del vocabolario Treccani.

precisa o, quanto meno, fortemente indicativa delle sue caratteristiche.

Una risposta al comprensibile interrogativo che ci si pone sul perché sia tanto complicato definire il genere commedia può forse trovarsi nella frase attribuita a Cicerone che definisce la commedia come “*imitatio vitae, speculum consuetudinis, et imago veritatis*”, ovvero come genere capace di rappresentare la vita intera in tutte le sue sfumature e sfaccettature, in tutti i suoi suoni e i suoi colori.³ La commedia, proprio come la vita vera, è infatti ben lungi dal limitarsi al divertimento puro e semplice come erroneamente si tende a pensare, ma porta in scena tutta la complessità della vita con le ombre e le luci che rabbuiano o illuminano l’umana esistenza; peraltro, la presenza di questo termine nei titoli di grandi capolavori della letteratura mondiale come la *Divina Commedia* di Dante o la *Comédie Humaine* di Balzac – testi che certamente non possono definirsi comici o divertenti né si pongono l’obiettivo di produrre reazioni di allegria e diletto – rappresenta un’autorevole conferma dell’ampio significato che assume questa voce.

Certamente la commedia shakespeariana, fin dagli esordi, riproduce la complessità della vita attraverso una commistione spesso incredibilmente stretta di cupezza e briosità, intima sofferenza e slanci di gioia e di allegria, in un perfetto amalgama di leggerezza e di profondità, sfuggendo, più degli altri generi teatrali della produzione shakespeariana (*histories, roman plays e tragedies*) a una classificazione chiara e univoca, senza mai aderire appieno al genere comico. È proprio questa liquidità o porosità del comico che impedisce di definire le commedie di Shakespeare semplicemente come tali e che ha spinto la critica a proporre una serie di raggruppamenti dei lavori comici di Shakespeare ricercando definizioni di comodo da usare come riferimento, per lo più aggiungendo alla parola commedia un ulteriore termine per poter descrivere meglio testi di fatto piuttosto ibridi, senza mai trovare soluzioni davvero soddisfacenti. E così si è scelto il termine di *early comedies* o commedie ‘eufuistiche’ per i primi testi comici in cui compare un uso talvolta particolarmente ricercato del

³ Cicerone, *De Republica*, I, 36; cit. in David Galbraith, “Theories of comedy”, in *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, edited by Alexander Leggatt, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 4.

linguaggio; la definizione di commedie ‘romantiche’ si applica in maniera piuttosto forzata a un gruppo di commedie che risultano spesso tutt’altro che tali, caratterizzate come sono non solo da momenti di forte ambiguità ma perfino di tragicità, e soprattutto considerato che al loro interno propongono serie critiche proprio alle convenzioni più diffuse della commedia romantica; le *dark comedies* o commedie ‘amare’ sono state successivamente indicate come *problem plays*, e la rinuncia all’uso del termine commedia in questo caso è segno evidente dell’impossibilità per la critica di trovare una collocazione comica a testi così ambigui e disturbanti nonostante le conclusioni convenzionalmente, ma del tutto forzatamente, liete; l’ultima produzione comica shakespeariana, cui spesso ci si riferisce semplicemente come agli ‘ultimi drammi’, ha trovato una forse più adeguata definizione nel termine ‘tragicommedia’ o *romance*, quest’ultima etichetta suggerita dalla riproposizione di tematiche, personaggi e stilemi della tradizione narrativa romanzesca cui Shakespeare si ispira.

Se si pensa che fin da Aristotele la commedia viene considerata un genere minore rispetto alla tragedia, abitata da “personaggi di poco conto” al contrario dei nobili protagonisti delle tragedie, in effetti anche all’interno del canone shakespeariano la tragedia resta il genere principe e, non a caso, quando si pensa a Shakespeare, le prime opere che vengono alla mente sono, per l’appunto, le grandi tragedie come *Hamlet*, *Othello*, *Romeo and Juliet*, *Macbeth*, *King Lear*, mentre solo in un secondo momento si pensa a Shakespeare anche come autore di capolavori comici fra cui *A Midsummer Night’s Dream*, *The Taming of the Shrew*, *The Merchant of Venice*, *As You Like It*, *The Tempest*, per citare, in entrambi i generi, i titoli più popolari.

Eppure, a ben riflettere, la commedia riveste un’importanza forse anche maggiore degli altri generi nella drammaturgia shakespeariana poiché è il terreno sul quale Shakespeare può confrontarsi maggiormente con le possibilità delle sperimentazioni teatrali, proprio per questa maggiore flessibilità della commedia e per la sua capacità di accogliere e di esprimere tutte le note dell’esistenza e dell’umanità all’interno di una struttura drammatica più duttile rispetto alla tragedia.

Non è secondario ricordare che la produzione shakespeariana si innesta in un tessuto sociale e culturale molto complesso che in parte spiega il grande impegno sperimentale di Shakespeare e la ricerca di

nuovi linguaggi che possano ‘dire’ e rappresentare l’uomo nuovo: un uomo che, alla fine del Cinquecento, si trova ad affrontare un mondo destabilizzato proprio dalle tante conquiste e acquisizioni realizzatesi in quel secolo e che vive tutto il profondo disagio di un periodo la cui cifra è il cambiamento e la cui progettualità è pervasa da interrogativi e dubbi su ogni aspetto dell’esistere. Questo senso di fluidità e di trasformazione emerge appieno nella commedia shakespeariana, spesso ambigualmente tragica, pervasa da chiaroscuri, costruita sulla compresenza di note liete e amare, di gioiosità e di meschinità, in una incessante ricerca di forme nuove, come espressione del mutamento dei tempi così da riflettere e rappresentare sulla scena teatrale, per quanto comica, quel senso di sofferenza, di smarrimento, di malinconia, tanto presenti sulla scena della vita del ‘nuovo eroe moderno’ alla fine del Cinquecento.

I temi

È proprio il senso di grande disorientamento dell’uomo del tempo a suggerire a Shakespeare una scelta tematica che ricorre largamente in tutta la sua opera ma che diventa centrale soprattutto nelle commedie: la perdita e la ricerca dell’identità, certamente uno dei problemi più sentiti in quella fase storica in cui l’individuo deve ricollocarsi in un universo ribaltato dalla teoria eliocentrica e abitato da nuovi mondi, deve confrontarsi con nuovi modi di vedere e di vivere la politica, la religione, la scienza, e, insomma, deve ricostruire un’intera visione del mondo e di se stesso all’interno di una realtà totalmente mutata.

Questo tema viene proposto attraverso forme e soluzioni teatrali diverse.

The Comedy of Errors, la prima commedia composta da Shakespeare insieme a *The Taming of the Shrew*, presenta il tema dell’identità spezzata attraverso uno sdoppiamento fisico con i due fratelli gemelli separati in tenera età e la conseguente grave sensazione di sperdimento che spinge uno dei due, dopo anni, a mettersi in viaggio alla ricerca di quell’altra parte di sé che potrebbe restituirgli il senso di una piena identità. Antifolo di Siracusa, il protagonista di questa dif-

ficilissima *quest*, nella prima scena in cui compare esprime poeticamente il doloroso sentire di chi si trova a vivere un'identità incompleta e indefinita:

He that commends me to my own content
 Commends me to the thing I cannot get.
 I to the world am like a drop of water
 That in the ocean seeks another drop,
 Who, falling there to find his fellow forth,
 Unseen, inquisitive, confounds himself.
 So I, to find a mother and a brother,
 In quest of them unhappy, lose myself.
 (I.2.33-40)⁴

Il tema dell'identità viene rappresentato anche attraverso forme diverse di metateatralità, spesso con personaggi che, consapevolmente o meno, recitano parti differenti dalla propria. Ciò avviene per lo più grazie all'espedito del travestimento che comporta l'assumere identità altre, come nel caso divertente e leggero di *The Taming of the Shrew* in cui alcuni personaggi della vicenda che ha per protagonista Bianca cambiano abito, nome e professione;⁵ o come accade in testi più complessi ove il travestimento diventa anche una forma di espressione dell'ambiguità del personaggio – ed è il caso del Duca di Vienna in *Measure for Measure* che, celando la propria identità sotto i panni di un frate, lascia temporaneamente ad altri il governo del suo ducato che

⁴ William Shakespeare, *The Comedy of Errors*, edited by T. S. Dorsch, *New Cambridge Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988. “Chi mi augura il bene, raccomanda / quello che a me sarà sempre negato. / Che cosa faccio io al mondo? Cosa sono? / Sono una goccia d'acqua nell'oceano / che invano cerca un'altra goccia, e poi, / non riuscendo a trovare chi le somigli, / angosciata, non vista, si disperde. / Così anche io, nella vana illusione / di trovare una madre ed un fratello, / riuscirò solo a perdere me stesso.” (*La commedia degli errori*, tr. it. Guido Fink, Milano: Garzanti, 1995). Il tema della separazione dei gemelli viene ripreso, in modo diverso, in *Twelfth Night*, commedia in cui Viola e Sebastian, da adulti, vengono separati durante un naufragio e si convincono l'uno della morte dell'altro per cui, in questo caso, non li vediamo impegnati in una ricerca dell'altro, bensì ciascuno nel confronto individuale con le avversità della vita.

⁵ La vicenda di Bianca, come è noto, è ricalcata sui *Suppositi* di Ludovico Ariosto (1509), commedia che si sviluppa proprio intorno ai travestimenti e agli scambi di persona. Questo testo fu tradotto in inglese da George Gascoigne con il titolo *The Supposes* (1566).

non è stato in grado di gestire, quasi a voler cercare sotto le vesti di un uomo di Chiesa il riscatto per non aver saputo onorare il proprio ruolo (e la propria identità) come guida politica del suo Stato.⁶

Al cambio d'abito si associa spesso un cambiamento di genere, soprattutto dal maschile al femminile – e qui gli esempi sono davvero innumerevoli: Julia, Porzia, Rosalind, Viola, Imogen sono alcune delle coraggiose eroine della commedia shakespeariana che nascondono la propria identità e la propria femminilità sotto panni maschili per entrare nel mondo degli uomini. L'abito consente loro di parlare e di agire come mai avrebbero potuto in vesti muliebri, riuscendo così a dimostrare di possedere intelligenza e capacità tali da porsi sullo stesso piano degli uomini, se non addirittura su un livello superiore – un aspetto, questo, di grande modernità e anti-convenzionalità da parte di Shakespeare che mette sulla scena donne pensanti, colte e sensibili, aprendo al contempo una riflessione importante sul ruolo della donna nella società.

Il cambiamento di genere si collega inevitabilmente anche alla rappresentazione dell'ambiguità sessuale, e il discorso dell'omosessualità viene talvolta proposto in termini estremamente espliciti. In

⁶ È lo stesso Duca a chiarire termini e motivi del suo travestimento, ponendo così anche se stesso – pur rappresentando l'autorità cui si deve la soluzione delle molte, complesse vicende – in quella dimensione di ambiguità che colpisce tutti i personaggi di questo dramma: “Sith ’twas my fault to give the people scope, / ’Twould be my tyranny to strike and gall them / For what I bid them do: for we bid this be done / When evil deeds have their permissive pass / And not the punishment. Therefore, indeed, my father, / I have on Angelo impos’d the office, / Who may, in th’ambush of my name, strike home, / And yet my nature never in the sight / To do in slander. And to behold his sway / I will, as ’twere a brother of your order, / Visit both prince and people. Therefore, I prithee, / Supply me with the habit, and instruct / How I may formally in person bear / Like a true friar.” (William Shakespeare, *Measure for Measure*, edited by J. M. Nosworthy, *New Penguin Shakespeare*, Harmondsworth: Penguin Books, 1995, I.3.35-48); “Poiché fu colpa mia / aver lasciato tanta libertà alla gente, / sarei un tiranno a colpirli a sangue / per ciò che gli ho ordinato io: è infatti / dare un ordine quando le male azioni, / e non le pene, hanno via libera. Per questo, / padre, conferii il potere ad Angelo, / che al riparo del mio nome può colpire / senza che la mia persona sia coinvolta / in alcun biasimo. E per vedere come comanda, / travestito da confratello del vostro ordine / visiterò sia il principe che il popolo. / Quindi, vi prego, fornitemi un saio, / e mostratemi come debba comportarmi / da vero frate.” (*Misura per misura*, tr. it. Sergio Perosa, Milano: Garzanti, 1999).

As You Like It e *Twelfth Night* sbocciano inconsapevoli amori lesbici – della pastorella Phoebe nei confronti di Rosalind/Ganymede e di Olivia per Viola/Cesario (accanto a dichiarati amori omosessuali, come la passione di Antonio per Sebastian, personaggi che non cambiano abito e che dunque conservano la propria identità sessuale) – e si sviluppano anche situazioni apparentemente più sfumate ma sottilmente erotiche come il corteggiamento di Orlando a Ganymede che altri non è che l'ironica e assertiva Rosalind, o la dichiarazione di Orsino a una Viola con indosso ancora le vesti di Cesario. In questo modo Shakespeare mette in discussione quel sentimento dell'amore eterosessuale intorno al quale di solito ruota la vicenda comica e, di fatto, pone queste due commedie in funzione critica nei confronti dello stesso genere della *romantic comedy* cui esse appartengono.

I casi di 'recita inconsapevole' di un'identità diversa dalla propria naturalmente non sono esito del travestimento, che è sempre un atto voluto, ma vengono determinati da circostanze esterne. Ciò accade alla protagonista della seconda parte di *The Winter's Tale*, eroina dal nome altamente simbolico, Perdita, che cresce come una pastorella, in una terra lontana da quella natia, ignara delle proprie origini reali, ovvero della sua vera identità di figlia del re di Sicilia. Una simile inconsapevole recita vede come protagonisti i figli del re Cymbeline, rapiti da bambini e cresciuti nei boschi come figli dal loro stesso rapitore, mentre Miranda in *The Tempest* soltanto a quindici anni apprende quale sia la vera identità di Prospero, suo padre, acquistando di conseguenza la consapevolezza della propria appartenenza a un nobile lignaggio come figlia del Duca di Milano.

Naturalmente quello dell'identità non è l'unico tema importante intorno al quale Shakespeare sviluppa molte delle sue opere comiche ma si possono rintracciare altri temi di grande respiro che offrono suggestioni e spunti di riflessione profonda sulla vita, sulle ideologie, sui rapporti interpersonali. Numerosi sono i testi che affrontano il tema dei rapporti familiari fra sorelle e tra fratelli, oltre alle relazioni fra genitori e figli e fra coniugi;⁷ nell'ambito dei rapporti personali il tema dell'amici-

⁷ Le sorelle Adriana e Luciana in *The Comedy of Errors* e Bianca e Caterina in *The Taming of the Shrew*; le due coppie di gemelli in *The Comedy of Errors*, i fratelli Oliver e Orlando e il Duca usurpato e il Duca usurpatore in *As You Like It*, i gemelli

zia viene messo in scena in *The Two Gentlemen of Verona*, *Love's Labour's Lost*, *A Midsummer Night's Dream* e *The Merchant of Venice*, mentre sul piano sociale viene affrontato il tema della differenza fra i concetti di legge e giustizia in *The Comedy of Errors*, *The Merchant of Venice*, *Measure for Measure*; argomenti più ideologici riferiti a problemi di razza e di tolleranza/intolleranza religiosa sono al centro di *The Merchant of Venice* mentre il discorso politico sul colonialismo e sull'esercizio del potere pervade *The Tempest*. Un ventaglio ampio, come si vede, di situazioni e di esperienze che appartengono alla vita e che, attraverso quella distanza critica che una rappresentazione teatrale riesce a stabilire, può giungere a toccare lo spettatore nel profondo e a suggerire riflessioni sul proprio modo di essere e di sentire.

Le forme del discorso teatrale

Quanto alle forme teatrali, qui la sperimentazione shakespeariana si fa ancor più evidente attraverso la proposizione di strutture drammatiche sempre mutevoli e diverse. Oggi, una volta individuato un *format* che funziona, si tende a ripeterlo all'infinito per assicurarsi il successo e la popolarità; Shakespeare, al contrario, evita di cadere in formule e schemi collaudati e si confronta con possibilità sempre nuove quanto all'organizzazione del discorso drammatico.

Basti pensare all'uso del *play-within-the-play*, uno degli espedienti metateatrali più interessanti del teatro shakespeariano, che viene proposto in forme e funzioni sempre diverse: in *The Taming of the Shrew* il *play-within-the-play* copre praticamente l'intera commedia in quanto le storie di Bianca e Caterina non sono che una rappresentazione teatrale messa in scena da una compagnia di attori come intrattenimento per Sly: un modo per sottolineare quanto tutto sia soltanto una recita e che tutti i personaggi, a cominciare da Caterina, stanno solo interpretando dei ruoli teatrali e pronunciando battute che sono state scritte per loro; in *A Midsummer Night's Dream* il quinto atto offre al pubblico il magnifico, comico *play-within-the-play* degli artigiani, che, a vicenda

Viola e Sebastian in *Twelfth Night*. Relazioni fra genitori e figli e fra coniugi sono presenti in *The Comedy of Errors*, *The Taming of the Shrew*, *The Merchant of Venice* e nei *romances*.

oramai conclusa, riporta al centro dell'attenzione il teatro e quella dimensione metateatrale tanto presente in tutta l'opera shakespeariana; un'ulteriore differente soluzione di spettacolo nello spettacolo viene proposta dagli spiriti di Prospero con il *masque* del quarto atto di *The Tempest*, vero e proprio *entertainment* messo in scena per la celebrazione del fidanzamento di Ferdinand e Miranda.

Forme sempre diverse vengono adottate da Shakespeare anche come *incipit* delle sue commedie: dal lungo antefatto narrativo di *The Comedy of Errors*, alla *Induction* di *The Taming of the Shrew*, un espediente fortemente metateatrale teso a esplicitare tecniche recitative e drammaturgiche, in cui vengono definite regole e convenzioni di quel 'patto drammatico' fra attori e spettatori per chiarire fin dall'inizio che si tratta di 'teatro nel teatro'. In effetti già nella stessa *Induction* viene allestita la messa in scena della burla a Sly, azione che non solo moltiplica il gioco del *play-within-the-play*, ma che, durante la sua preparazione, permette di rivelare alcune strategie di recitazione, nonché di mostrare uno dei rari casi in cui un *boy-actor* si traveste in scena per recitare un ruolo femminile.⁸ La burla procede poi con l'allestimento della commedia *The Taming of the Shrew* da parte di una compagnia di attori che festeggerà così la 'guarigione' di Sly. Il gioco del 'teatro nel teatro' pervade dunque l'intero testo, ripetendosi all'infinito con travestimenti, scambi di persona e confusioni di identità per sottolineare come tutto sia in effetti una recita e vada letta come tale.

Monologhi e dialoghi offrono spesso soluzioni semplificate di apertura delle commedie, mentre colpisce la ricerca di sperimentazione e innovazione che ricorre negli ultimi drammi, a dimostrazione della inesauribilità della vena creativa del drammaturgo. Del tutto inaspettato è l'inizio di *The Tempest* che, ad apertura del *play*, risucchia spettatori ancora assolutamente impreparati in un vortice di emozioni forti con la presentazione di azioni e parole concitate su una nave durante

⁸ "Sirrah, go you to Barthol'mew my page, / And see him dress'd in all suits like a lady." (William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, edited by Brian Morris, *New Arden Shakespeare*, London: Methuen, 2000, *Induction*.i.103-104); "Tu, messere, va' dal mio paggio Bartholomew / e fallo vestire di tutto punto come una dama." (*La bisbetica domata*, tr. it. Sergio Perosa, Milano: Garzanti, 1992). Altri casi di esplicitazione del ruolo del *boy actor* in scena si hanno con Flute che interpreta Thisbe nella recita finale di *A Midsummer Night's Dream*, o con l'attore che interpreta la Regina nel *Murder of Gonzago*, il *play-within-the-play* in *Hamlet*.

una violenta tempesta fino al tragico naufragio che chiude la prima scena. Altrettanto innovativa e particolare è l'apertura del *Pericles* con un Coro cui Shakespeare attribuisce un'identità precisa, quella del poeta trecentesco John Gower, autore dell'opera narrativa in versi *Confessio Amantis* cui il testo shakespeariano si ispira, enfatizzando così la commistione fra racconto e rappresentazione teatrale. Dopo essersi presentato al pubblico – “To sing a song that old was sung, / From ashes ancient Gower is come, / Assuming man's infirmities, / To glad your ear and please your eyes.” (I.1-4)⁹ – Gower ritorna poi ad aprire ciascun atto interrompendo l'azione drammatica con la sua narrazione, in un'alternanza fra mimesi e diegesi che determina al contempo un effetto straniante nel pubblico. Lo spettatore, infatti, è costretto a sospendere il coinvolgimento emotivo prodotto dall'azione drammatica per divenire partecipe dei meccanismi teatrali cui Gower stesso lo prepara invocando a esempio uno sforzo di immaginazione per sopperire alle inevitabili deficienze della messa in scena.¹⁰

Quanto alle soluzioni finali, queste costituiscono un importante terreno di sperimentazione. Se in gran parte della sua produzione teatrale Shakespeare propone una scelta estremamente moderna e di grande impatto con delle conclusioni aperte, ove problemi e dibattiti rimangono fondamentalmente irrisolti, le commedie sembrano andare oltre, trasgredendo anche alle più basilari convenzioni teatrali. Un finale del tutto inaspettato è quello di *A Midsummer Night's Dream* ove la vicenda principale, che ruota intorno alla confusione delle coppie dei giovani innamorati, si conclude al termine del quarto

⁹ William Shakespeare, *Pericles*, edited by Philip Edwards, *New Penguin Shakespeare*, Harmondsworth: Penguin Books, 1976. “Per cantare un canto che un tempo fu cantato / l'antico Gower dalle sue ceneri è tornato, / riassumendo l'umana infermità / per allietare i vostri orecchi / e compiacere i vostri occhi.” (*Pericle*, tr. it. Alessandro Serpieri, Milano: Garzanti, 1991).

¹⁰ “In your imagination hold / This stage the ship, upon whose deck / The sea-tossed Pericles appears to speak.” (III.58-60); “Nella vostra immaginazione vogliate pensare / questa scena la nave, sul cui ponte / sbattuto dalle onde Pericle appare a parlare.” “Imagine Pericles arrived at Tyre, / [...] / Now to Marina bend your mind, / [...] / Only I carried wingèd time / Post on the lame feet of my rhyme, / Which never could I so convey / Unless your thoughts went on my way.” (IV.1, 5, 47-50); “Immaginate che Pericle a Tiro sia giunto, / [...] / Ora a Marina volgete la mente: / [...] / Io ho solo portato avanti il tempo alato / in tutta fretta sui piedi zoppi del mio verso, / e mai avrei potuto farlo se il vostro pensiero / non avesse voluto aiutarlo.”

atto nel rispetto delle convenzioni comiche con il trionfo dell'amore sia nel bosco incantato che nel mondo 'reale' di Atene. Tuttavia Shakespeare, sconcertando il suo pubblico, prolunga la rappresentazione per un intero atto in cui si ribadisce la centralità del gioco teatrale: un divertente quanto improbabile *play-within-the-play* celebra il mondo del teatro con la recita preparata con passione dalla variopinta compagnia di Quince e Bottom che, in tono estremamente ironico, esplicita le contraddizioni e le commistioni di genere, rivelando anche una serie di strategie adottate nella messa in scena; il breve epilogo di Puck ricorda al pubblico quanto la natura del teatro sia evanescente come il sogno, come la stessa vita: "If we shadows have offended, / Think but this, and all is mended, / That you have but slumber'd here / While these visions did appear." (V.1.414-417)¹¹

Ma la trasgressione più audace viene proposta in *Love's Labour's Lost* con un finale del tutto assente. Qui, infatti, la commedia procede nell'assoluto rispetto del modello di genere con un'evoluzione della vicenda, attraverso conflitti e complicazioni di natura comica, verso lo scioglimento felice di una cerimonia nuziale plurima; tuttavia, la canonica danza conclusiva che sancisce l'unione delle quattro coppie di giovani viene bruscamente interrotta dalla luttuosa notizia della morte del re di Francia con la conseguente uscita di scena della Principessa di Francia e delle sue dame che lasciano così i giovani innamorati con la proposta di una nuova 'prova' di separazione lunga un intero anno. Il finale viene così rimandato a un futuro del tutto incerto (soprattutto considerate le premesse della vicenda drammatica che hanno mostrato i quattro giovani nobili del tutto incostanti e incapaci di tener fede al giuramento iniziale di dedicarsi allo studio sottraendosi alle lusinghe della vita mondana) e gli spettatori saranno liberi di scrivere la conclusione che preferiscono immaginare. Lo stesso Shakespeare sembra voler sottolineare l'audacia di questa sua chiusa esplicitando la mancanza di un finale nell'ultima battuta di Berowne:

Our wooing doth not end like an old play;

¹¹ William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, edited by Harold F. Brooks, *New Arden Shakespeare*, London: Methuen, 1979. "Se noi, ombre, vi abbiamo scontentato, / pensate allora – e tutto è accomodato – / che avete qui soltanto sonnecchiato / mentre queste visioni sono apparse." (*Sogno di una notte di mezza estate*, tr. it. Marcello Pagnini, Milano: Garzanti, 1991).

Jack hath not Jill. These ladies' courtesy
Might well have made our sport a comedy.
(V.2.866-868)¹²

Anche la strutturazione interna del discorso drammatico presenta soluzioni composite con l'uso di trame parallele, non soltanto quelle più tipiche del teatro inglese costituite dai *subplot* comici affidati per lo più alle figure di servi/clown che, in forma parodica, fanno da specchio alle vicende dei propri padroni (*The Comedy of Errors*, *The Two Gentlemen of Verona*), ma anche storie diverse che si sviluppano parallelamente nello stesso luogo (*The Comedy of Errors*), o utilizzando l'alternanza di luoghi differenti (Padova e Verona in *The Taming of the Shrew*, Venezia e Belmonte in *The Merchant of Venice*). Inoltre, la compresenza di generi diversi all'interno dei *play* diventa spesso l'elemento cardine intorno al quale far ruotare la strutturazione di vicende diverse, come in *The Tempest*, con la separazione dei personaggi in punti differenti dell'isola e la loro distribuzione in gruppi così che ciascuna 'compagnia' mette in scena un'azione teatrale differente: la commedia romantica (Ferdinand e Miranda), la farsa (i servi), la tragedia (i cortigiani), il *masque* (gli spiriti).

Da questo punto di vista un caso particolare è offerto da *Twelfth Night* che sembra proporre un ventaglio completo delle possibili forme del genere comico concentrando questa ricerca nel solo primo atto in cui ciascuna delle cinque scene che lo compongono presenta una specifica forma o aspetto della teatralità legati appunto alla scrittura comica: la commedia romantica (in I.1. il Duca Orsino parla del suo grande amore per la bella Olivia), il *romance* (in I.2. Viola viene salvata dal naufragio e decide di travestirsi da uomo), la farsa (in I.3. compaiono in scena i personaggi di Maria, Sir Toby e Sir Andrew), la metateatralità (in I.4. Viola comincia a recitare come Cesario e, nel breve dialogo con Orsino, si discute il gioco delle parti – e se il Duca, inconsapevolmente, dirà “thy small pipe / Is as the maiden's organ, shrill and sound, / And all is semblative a woman's part” [I.4.32-34],

¹² William Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, edited by Richard W. David, *The Arden Shakespeare*, London: Methuen, 1987. “La nostra storia non finisce come un copione di quei / vecchi lavori di teatro: qua, lui non ha lei. / Avrebbe potuto darlo, la cortesia di queste signore, / al nostro divertimento qualche finale migliore.” (*Pene d'amore perdute*, tr. it. Nemi D'Agostino, Milano: Garzanti, 1992).

il riferimento al *boy actor* e al suo ruolo è più che evidente),¹³ il clown e la sua funzione (in I.5. entra in scena il personaggio Feste il Buffone con il suo linguaggio spiritoso ma estremamente acuto e critico, più simile a quello di un *fool* anche se la definizione di clown appare accanto al suo nome nella lista delle *Dramatis Personae*.)

Luoghi e personaggi

Nella commedia shakespeariana una funzione comico-drammatica particolare è assegnata ai luoghi che diventano parte fondamentale delle storie, contribuendo alla trasformazione dei personaggi e alla soluzione delle vicende. La foresta e il mare, il *green world* e il *blue world*, ricorrono infatti in molti testi comici con una funzione ben precisa di tipo catartico per cui eroi che inizialmente perdono il senso della propria identità e del proprio ruolo nella società e nella famiglia, attraverso il contatto con la natura e il superamento di prove e di avversità, riescono a recuperare quella dimensione umana ed eroica che di fatto li contraddistingue e li eleva al di sopra degli altri protagonisti:

The green world was regarded as a place of escape from the constraints of the law and from everyday life, a place of change (of gender or of identity or both) and deep interior transformation where the contact with nature and the “old custom” provided a sort of content and fulfillment [...].¹⁴

In effetti in *As You Like It* il gruppo della corte, esule nella foresta di Arden, esalta le bellezze della vita bucolica in un mondo naturale, quello di Arden, che sembra produrre un effetto quasi magico di ravvedimento sui personaggi negativi come Oliver, il fratello di Orlando, dalle intenzioni cupamente fratricide, o Frederick, il fratello usurpatore del Duca,

¹³ William Shakespeare, *Twelfth Night*, edited by John Maule e Thomas Wallace Craik, *The Arden Shakespeare*, London: Methuen, 1975. “[...] la tua piccola voce, pura e squillante com’è, rivaleggia con quella di una ragazza, tanto da renderti adatto a interpretare una parte femminile.” (*La dodicesima notte*, tr. it. Carlo Alberto Corsi, Milano: Garzanti, 1990).

¹⁴ François Laroque, “Popular Festivity”, in Leggatt (ed.), 68.

come se il contatto con la natura e la lontananza dal mondo della corruzione e del potere rappresentato dalla corte riuscisse a restituire ai personaggi la consapevolezza più profonda della propria umanità. Ma Shakespeare non cade nel banale *cliché* di una natura benigna che tutto colora di rosa poiché in quella stessa foresta si perpetrano atti di violenza (la caccia a un cervo inerme), si sviluppano le ambigue vicende amorose di sessualità confuse (con travestimenti che diventano lo strumento giustificatorio per la rappresentazione di amori omosessuali), si può ascoltare la voce fortemente critica di Jacques che riflette sui mali della natura umana e quella ironica di Touchstone che scardina il mito romantico dell'idealizzazione del luogo bucolico, non solo in diversi suoi discorsi ma anche nelle sue azioni, partecipando alla grande festa finale delle nozze multiple sposando una pastorella che, contrariamente a ogni stereotipo della letteratura pastorale, risulta poco attraente e del tutto incolta.

Il bosco in *A Midsummer Night's Dream* ha una funzione opposta in quanto, anziché pacificare, sembra stravolgere tutte le certezze di chi entra in quel mondo incantato – ma sono capovolgimenti temporanei, confusioni di un'atmosfera notturna in cui trovano espressione pulsioni inconsce e profonde e vengono messe alla prova passioni e sentimenti importanti come l'amore e l'amicizia che, al riaffacciarsi del giorno, ritrovano maggiore forza e convinzione nel mondo razionale e riconoscibile della luce.

Nei drammi romanzeschi o tragicommedie dell'ultima fase della produzione shakespeariana è il *blue world*, il mare, con le sue tragiche tempeste, che si pone come strumento di catarsi nel caso di quei protagonisti che hanno commesso un iniziale errore ma che, dopo aver affrontato i pericoli del viaggio per mare, riescono a ritrovare il senso della propria vita e del proprio ruolo. Particolarmente significativa in questo senso la battuta di Pericle quando, giunto naufrago a Pentapolis, ritrova la sua armatura con l'aiuto di alcuni pescatori:

An armour, friends? I pray you let me see it.
Thanks, Fortune, yet that after all thy crosses
Thou givest me somewhat to repair myself,
[...]
It kept where I kept, I so dearly loved it,

Till the rough seas, that spares not any man,
 Took it in rage, though calmed have given't again.
 (II.1.121-133)¹⁵

Il mare prende e restituisce, dunque, consentendo in questo caso a Pericle di vestire l'armatura con la quale, riacquistando la propria dimensione eroica, potrà gareggiare per il torneo che lo vedrà vincitore della mano della bella e virtuosa Thaisa, una sorta di purificazione e di rinascita dopo il grave peccato dei sensi che lo aveva spinto a misurarsi con l'enigma fatale per la conquista dell'incestuosa figlia di Antioco. In *The Tempest* il mare che aveva accompagnato benevolmente Prospero, il duca usurpato di Milano, e la sua bambina sull'isola di Calibano, conduce naufraghi su quella stessa isola i suoi antichi nemici, permettendogli di riconquistare quanto gli era stato sottratto a causa della sua colpevole rinuncia al ruolo di guida politica per amore dello studio. Ma nei dodici anni trascorsi sull'isola Prospero ha dato prova delle proprie capacità di governante e può dunque, alla fine del 'periodo di prova', ritornare al suo Ducato.

Quanto ai personaggi, anche per questo aspetto la commedia shakespeariana si propone come specchio della vita, con la grande varietà di comportamenti e tipologie di personaggi che attraversano la scena così che accanto a figure nobili e regali (principi, re, duchi) compaiono mercanti, artigiani, pescatori, fanciulle della classe media (che oggi definiremmo 'borghesi'), per non parlare del mondo della fantasia che prende corpo attraverso fate, maghi, divinità, spiritelli e figure para-umane. In ogni caso quelli di Shakespeare più che personaggi sono 'persone' che rifuggono da scontati e prevedibili stereotipi, confrontandosi con le esperienze delle loro vicende in modo personale e individuale. Da questo punto di vista Shakespeare rielabora in modo del tutto innovativo le tradizioni comiche cui naturalmente attinge – quella latina (soprattutto Plauto) che proponeva dei modelli fondamentalmente fissi, e la tradizione del teatro rinascimentale ita-

¹⁵ “Un'armatura, amici? Vi prego, fatemela vedere. / Grazie, Fortuna, che dopo tutte le tue croci / mi dai qualcosa per riprendermi [...] / La tenni sempre con me, tanto mi era cara, / finché il tempestoso mare, che non risparmia uomo, / se la prese con la sua furia, anche se ora / si è calmato e me la rende.”

liano (la commedia erudita di Ariosto, la commedia dell'arte di Ruzante, la pastorale di Sannazaro e di Giraldo Cinthio) – reinventando i suoi *plot* e i rapporti fra i personaggi con la loro complessa psicologia in modo tale da sorprendere e non cadere nella prevedibilità tipica dei modelli canonici:

Shakespeare's characters are not merely capable of being surprised by what happens to them, dismayed or delighted, like the people in Italian comedies; they can be carried out of their normal selves, 'transformed', observe themselves passing into a new phase of experience, so strange that it seems like illusion. This is only part, indeed, of a more fundamental innovation which in its general effect distinguishes Shakespeare's plays from all previous comedies, that he gives his people the quality of an inner life.¹⁶

La sperimentazione matura

Una scrittura comica fortemente sperimentale è quella delle commedie amare, o *problem plays*, testi che sembrano esasperare le meschinità umane e l'ambiguità del sentire al punto da rendere estremamente difficile l'individuazione di un preciso genere teatrale di appartenenza. Del resto la definizione di *problem plays* derivata dal moderno dramma ibseniano si riferisce a testi fortemente problematici, costruiti su una dimensione più esplicitamente filosofica, che riflettono su questioni profonde del sentire umano intorno a valori cardine quali l'amore, la lealtà, la giustizia – quegli stessi valori che risultano vacillare nel mondo shakespeariano e che rappresentano, nella loro messa in discussione, un segno inquietante della fragilità interiore dell'uomo moderno.

¹⁶ Leo Salinger, *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1974, 222. L'influenza delle fonti italiane si lega anche al fascino che evidentemente l'Italia e la sua cultura esercitavano su Shakespeare, tanto che ben cinque commedie e una tragedia sono completamente ambientate in Italia (*The Two Gentlemen of Verona*, *The Taming of the Shrew*, *The Merchant of Venice*, *Much Ado About Nothing*, *All's Well That Ends Well*, *Romeo and Juliet*), oltre, naturalmente, ai *Roman plays* riferiti alla storia di Roma; *Othello*, *The Winter's Tale* e *Cymbeline* si svolgono in Italia solo in parte, mentre *Twelfth Night* e *Measure for Measure*, pur non ambientate in Italia, si basano su fonti della novellistica italiana.

All's Well That Ends Well e *Measure for Measure*, pur esprimendo una comicità amara e meschina, in realtà sono abbastanza riconoscibili come commedie poiché contengono alcuni espedienti tipici del genere, quali il travestimento o il *bed-trick*, e ne rispettano l'andamento caratteristico con una progressione delle complicazioni drammatiche verso un lieto fine che, sebbene forzato e poco convincente, rientra nelle aspettative e nel modello convenzionale del comico; si assiste infatti, in entrambi i casi, alla decisione dell'autorità di celebrare matrimoni che vengono di fatto imposti e dunque mancano di quella dimensione del sentimento che dovrebbe essere il fondamento delle unioni di coppia, particolarmente in una cornice comica.

Troilus and Cressida, inizialmente inserito nel gruppo delle *Tragedies* dell'In-Folio del 1623, è, fra i tre, il testo più problematico poiché non ha nulla della commedia, così come non può essere considerato una tragedia, privo com'è di una vera dimensione tragica. È un dramma profondamente disturbante nei suoi contenuti, soprattutto nel mettere in scena il declino dell'eroe classico, coinvolgendo i grandi eroi dell'*Iliade* “in a story of intrigue, perfidy and corruption, bringing them down from their pedestal of strength and pride to the level of the most abject cowardice.”¹⁷ Ma, al di là dell'insolito trattamento del tema classico, questo testo risulta estremamente interessante anche come forma di sperimentazione e di trasgressione totale alle regole della poetica drammatica, per la mescolanza di tragico e comico, per il particolare ed estremamente libero utilizzo delle dimensioni del tempo e dello spazio che spesso si sovrappongono e si incrociano, per le continue interruzioni dell'azione drammatica che risulta pertanto particolarmente frammentaria, per l'adozione di un tessuto linguistico estremamente vario con frequenti mutamenti di registri e di stili per esprimere il tragico e il comico, il lirico e il prosastico, il grottesco e l'osceno, il filosofico e il satirico.¹⁸ In effetti i

¹⁷ Franco Marengo, “Shakespeare and the Decline of the Classic Hero”, in Giuseppe Massara (ed.), *Shakespearean Interdisciplinary Variations*, Roma: Roma nel Rinascimento, 2017, 7.

¹⁸ Cfr. Agostino Lombardo, “Shakespeare e la forma della tragedia”, *Textus* (Genova: Tilgher), I, 1 (1988): 39.

problem plays, nel loro complesso, rappresentano un momento di importante sperimentazione verso la creazione di una forma drammatica capace di riflettere al meglio la profonda ambiguità della nuova realtà, quella forma che si esprime appieno attraverso il linguaggio memorabile delle grandi tragedie e che poi troverà un ulteriore, significativo esito negli ultimi drammi romanzeschi.

Nei *romances* Shakespeare, proseguendo e perseguendo il discorso sperimentale, mescola le vecchie convenzioni di genere relative al modello teatrale e a quello narrativo producendo una forma estremamente ‘aperta’, che anticipa in modo straordinario quelle tecniche del teatro espressionista del primo Novecento basate sull’effetto di straniamento con forme diverse di interruzione dei momenti di maggiore coinvolgimento emotivo degli spettatori attraverso interventi narrativi o intermezzi musicali e spettacolari quali le pantomime e i *masque*. La strutturazione del discorso teatrale lungo un asse temporale prolungato, permette al drammaturgo di costruire spesso due parti separate da un lungo trascorrere del tempo, la prima delle quali è fortemente marcata da note cupe e tragiche, mentre la seconda parte ‘comica’ ricostruisce quell’armonia che era stata inizialmente spezzata permettendo peraltro al protagonista tragico della prima parte di tornare in scena dopo un lungo ‘esilio teatrale’ durante il quale ha avuto modo di recuperare la propria dimensione morale ed eroica inizialmente perduta.

La grande varietà della commedia permette dunque a Shakespeare di sperimentare più che altrove nuove modalità e strategie del teatro comico, spesso violando con grande disinvoltura le convenzioni, utilizzando nuove forme per dare forza e spessore a contenuti di grande respiro, stimolando riflessioni profonde sulla vita e sui comportamenti umani così che, al di là delle convenzionali soluzioni liete e rassicuranti imposte dal genere, ciascuno si fermi a riflettere sulla propria visione del mondo. Insomma, non solo un teatro di parola, come è stato spesso definito quello di Shakespeare, ma un teatro di pensiero.

Considerando la problematicità, l’ambiguità, addirittura la tragicità presenti nelle commedie di Shakespeare, si può forse parlare di una modalità “dark comic” caratterizzante la scrittura comica shake-

shakespeariana, una nuova modalità che, accanto alla leggerezza e al sorriso, inserisce sempre elementi disturbanti e perturbanti che hanno il potere di mettere in dubbio le stesse certezze e lo stesso sentire degli spettatori.¹⁹ In conclusione, tutto il mondo comico di Shakespeare, esaltando la natura essenzialmente teatrale della vita e facendo del palcoscenico uno specchio dell'umanità, mette in scena vicende comiche o romantiche, condite di avventure più o meno probabili, di allegria e di magia, ma sempre riflettendo l'essenza delle dinamiche sociali, politiche, familiari, interpersonali in cui lo spettatore può riconoscere aspetti e momenti della propria realtà. L'antico senso del comico, del *kômos*, come "atteggiamento complessivo del pensiero" e "disponibilità a una forma di conoscenza critica e non sclerotizzata" sembra dunque essere la cifra interpretativa più adeguata per il teatro comico di William Shakespeare.²⁰

¹⁹ John Creaser parla di un "new and dark comic mode" in relazione a *Measure for Measure*, ma in realtà tale definizione potrebbe applicarsi a gran parte della produzione comica shakespeariana (Id., "Forms of Confusion", in Leggatt, ed., 96).

²⁰ Cfr. *supra*, 21-22.